



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "Młyny. Sonata nieludzka" : poemat paraboliczny

Author: Anna Szawerna-Dyrszka

Citation style: Szawerna-Dyrszka Anna. (2017). "Młyny. Sonata nieludzka" : poemat paraboliczny. W: J. Kisiel, E. Wróbel (red.), "Władysław Sebyła : lektury" (S. 157-169). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Anna Szawerna-Dyrszka
Uniwersytet Śląski w Katowicach



Młyny. Sonata nieludzka Poemat paraboliczny

Ocena twórczości Władysława Sebyły w momencie jej powstawania nie była łatwa. Wyrazem bezradności krytyka, próbującego zrozumieć wiersze składające się na wydany w 1934 roku tom *Koncert egotyczny*¹, jest recenzja Ludwika Frydego opublikowana w 1935 roku w miesięczniku „Droga”². Wszystkie utwory omawianego zbioru – „nawet tak niepospolite jak *Młyny*” – autor uważa za „problematyczne co do wartości”.

Wymieniony [...] poemat – pisze Fryde – przedstawia się dosyć niejasno, niezupełnie uświadamiamy sobie urzeczywistniony w nim zamysł i cel poety. Z podtytułu (*Sonata nieludzka*), z wymownych słów introdukcji: „O, nocy, daj mi sen i wyzwól mnie od snów, którymi jawa darzy”), wolno wnioskować, że autor zamierzył stworzyć wizję rzeczywistości śnionej, ukazać tajemniczą i upiorną „drugą stronę” życia rzeczy i w ogólności świata pozaludzkiego. Najsilniejsze akcenty zawiera fragment siódmy, w którym widzimy i słyszymy, jak „przez szmer robactwa z czarnych łąk / i chitynowych chrzęst pancerzy / z szelestem pełźnie wąż / rozplótlszy hipnotyczny pierścień”. Naczelnym motywem poematu jest motyw straszliwych młynów, które „szły, przesypując gwiazdy, słońca i mgławice / coraz szybciej, zgrzytliwiej, targane przez skrzydła / szatanów, kołujących w rozpalonym wirze”...

Frydego niepokoją nie tylko niespójne, niepoddające się racjonalnemu oglądowi obrazy poematu, ale też „rozlewny”, oparty na długich okresach zdaniowych, styl. W rezultacie – pomimo „zalet kompozycyj-

¹ W. SEBYŁA: *Koncert egotyczny*. Warszawa 1934.

² L. FRYDE: [rec. tomu *Koncert egotyczny* W. Sebyły]. „Droga” 1935, nr 1, s. 88–89. Kolejne cytaty nieopatrzone przypisem pochodzą z tej recenzji.

nych i piękności języka” – utwór „sprawia wrażenie czegoś schyłkowego i spóźnionego”.

Krytyk ma zatem problem z jednoznaczną oceną *Młynów. Sonaty nieludzkiej*. Uważa utwór za „niepospolity” (dwa razy określa go tym mianem) w najbardziej pozytywnym sensie tego słowa, jednak nie potrafi wskazać wyraźnie, na czym owa niepospolitość polega. Formułując zarzuty, także nie wychodzi poza ogólniki („poemat przedstawia się dosyć niejasno”; „wywołuje wrażenie dość niejednolite”; „utwór sprawia wrażenie czegoś schyłkowego i spóźnionego”). Dyskurs krytyczny zdaje się nie nadążać za nowym zjawiskiem poetyckim – i Fryde przyznaje się do niemocy, pisząc w zakończeniu recenzji:

Cała ta książka, tak problematyczna, tyle budząca zastrzeżeń, przekonywa i zmusza do szacunku tym, że objawia się w niej skupiona, konsekwentna wola poetycka. Być może – i tak nam się wydaje – wola ta błądzi, ulegając fałszywym ideałom, ale również być może, że tworzy i wypracowuje z siebie nowe kryteria oceny, wobec których ustalone mierniki i sprawdziany upadną jako tradycyjne przesady.

Taki wniosek jest konsekwencją przekonania krytyka, że „wiersze Sebyły stanowią zupełnie odrębną pozycję w dzisiejszej poezji polskiej”.

Fryde nie był odosobniony, myśląc o poezji Sebyły w kategoriach oryginalności. Karol Wiktor Zawodziński przy okazji recenzji *Koncertu egotycznego* podkreślał, że już debiutancki zbiór poety, wydany w roku 1927, był dowodem talentu poetyckiego „o wybitnej i swoistej fizjonomii”, świadczącej „o własnym dojrzaniu rzeczywistości, dotknięciu jej własną ręką”³. Inny recenzent tomu *Koncert egotyczny* Paweł Hulka-Laskowski widział w *Młynach* „cudowną rewelację poetycką” i „wspaniałą wizję”, która – mimo podobieństw do poezji Rimbauda – jest „na wskroś oryginalna”⁴. Gustaw Herling-Grudziński, po ukazaniu się w 1938 roku kolejnego tomu Sebyły *Obrazy myśli*, określił całą jego twórczość jako „fenomen niepowtarzalny i jedyny”⁵. Upływ czasu nie zmienił takiego postrzegania Sebyły – powojenni badacze nadal wskazywali przede wszystkim na te aspekty jego poezji, które decydowały o jej osobności i wyjątkowości. W takich kategoriach interpretowano zwłaszcza poemat

³ Por. K.W. ZAWODZIŃSKI: [rec. tomu *Koncert egotyczny* W. Sebyły]. „Pion” 1935, nr 17, s. 6.

⁴ Por. P. HULKA-LASKOWSKI: [rec. tomu *Koncert egotyczny* W. Sebyły]. „Nowa Książka” 1935, nr 8, s. 438.

⁵ G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Zamknięty krąg Władysława Sebyły*. „Ateneum” 1939, nr 1, s. 143–147.

Młyny. Sonata nieludzka. Hieronim Michalski we wstępie do wydanych w 1972 roku *Poezji wybranych* pisał:

Motywy przemijania ludzkiej egzystencji w zestawieniu z niewzruszonym trwaniem materii, tak częsty i tak znamienny w twórczości Sebyły, znalazł najbardziej chyba przejmujący wyraz w jego iście wizjonerskim, nie mającym w naszej poezji odpowiednika poemacie *Młyny*⁶.

Czy jednak na pewno *Młyny* nie mieszczą się w żadnym paradygmacie? Ten sam Hieronim Michalski już w 1939 roku zwracał przeciw uwagę, że pełniący rolę „rdzenia” w twórczości Sebyły pesymizm nie był tylko jego własnością, lecz stanowił „rys znamieny [...] także dla pewnej charakterystycznej grupy zjawisk w powojennej naszej poezji”⁷. Podkreślał przy tym, że rola autora *Koncertu egotycznego* w kształtowaniu się najnowszych tendencji poetyckich nie została dostrzeżona przez krytyków.

Weźmy przykład: – pisał Michalski – Kiedy przed dwoma laty w „Marcholcie” Kazimierz Wyka, przystępując w głośnie swej diatrybie „Porocznicowe rozważania” do obrachunku z niektórymi tendencjami współczesnej polskiej literatury, wysunął kilka nazwisk jako przejaw godnej uwypuklenia [...] przemiany, wyrażającej się w odejściu od bierności witalizmu ku świadomemu postawieniu twórczości przed odpowiedzialnością i wartością – między wyliczonymi poetami zabrakło nazwiska Sebyły, który przecież w swej twórczości [...] jako jeden z pierwszych dał wyraz owej coraz wyraźniej później krystalizującej się przemianie. Otóż przecenienie roli twórczości Sebyły nie pozwoliło też Wyce na zaakcentowanie charakterystycznego dla prawie wszystkich przedstawicieli tego przeobrażenia rysu pesymizmu, jako właśnie z jednej strony wyniku daremności poszukiwań za wartością, a z drugiej strony – co bodaj znamiennejsze – jako narzędzia w zdobywaniu wartości⁸.

Oceny twórczości Sebyły są zatem biegunowo odmienne – raz uważa się ją za zupełnie odrębną, kiedy indziej za wyraz tendencji epoki. Może się wydawać paradoksalne, że obydwa poglądy uzasadniane są tymi samymi właściwościami poetyki. Paradoks to jednak pozorny, bo

⁶ H. MICHALSKI: *Droga poetycka Władysława Sebyły*. W: W. SEBYŁA: *Poezje wybrane*. Wybór i wstęp H. MICHALSKI. Warszawa 1972, s. 16.

⁷ H. MICHALSKI: *Poszukiwanie utraconej rzeczywistości*. „Ateneum” 1939, nr 1, s. 140.

⁸ Ibidem, s. 140–141.

wszystko zależy od perspektywy, z jakiej współcześni poecie patrzą na jego dzieło. Autorzy omówień recenzenckich powstających „na gorąco”, tuż po ukazaniu się poszczególnych tomików, zwracają uwagę przede wszystkim na ich odmienność i niepowtarzalność. Na przykład Fryde (w cytowanej już recenzji *Koncertu egotycznego*) pisze:

Odrębność ta polega na przekroczeniu ciasnej sfery wypracowywania nowych narzędzi techniki poetyckiej i przejściu w dziedzinę wyrazu przeżyć moralnych i treści metafizycznych.

Takie jakości jak etyczność, metafizyczność, niepokojąca Frydego rozlewność stylu, czy też – wskazany przez Michalskiego – pesymizm, postrzegane w szerszym kontekście ówczesnych zjawisk literackich i oceniane z dystansu czasowego drugiej połowy, a zwłaszcza końca lat trzydziestych (*vide* cytowany wyżej artykuł Michalskiego), nie znamionują już tylko dzieła Sebyły. Nowość, która *in statu nascendi* była trudna do uchwycenia i zdefiniowania, po kilku latach okazała się wspólną własnością określonego typu poezji, wyznaczając początek jej zasadniczych przemian. W 1935 roku kierunek przeobrażeń był już widoczny dla baczного obserwatora: „poeci polscy w ostatnich czasach okazali silne zainteresowanie się epiką, co nasuwa możliwość jej odrodzenia” zauważał Stanisław Czernik, uznając to rozpoznanie za „pół-stwierdzenie, pół-horoskop”⁹. Dla Czernika odbudowa epiki była jeszcze kwestią przeczuć:

Według wszelkich oznak, widocznych już bardzo wyraźnie, obecne przecucia nadchodzącej epiki nie wynikają z niezaspokojonej ambicji naśladowców. Przecucia istnieją, gdyż wysuwa je potrzeba twórcza. Powstają próby urzeczywistnień pod wpływem konieczności rozwojowej, którą zaczyna się coraz bardziej rozumieć. Z podświadomych zapoczątkowań wyrasta nie planowe jeszcze, ale już świadomie nakreślone działanie¹⁰.

W następnych latach renesans poezji epickiej stał się faktem, co potwierdzały coraz liczniejsze głosy krytyki¹¹ – ich swoistym podsumowaniem była wydana w 1939 roku synteza Ignacego Fika *20 lat literatury*

⁹ S. CZERNIK: *Kroki ku epice*. „Okolice Poetów” 1935, nr 3, s. 2.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Zob. na przykład: J. MAŚLIŃSKI: *Miraż epopei*. „Kurier Wileński” 1934, nr 239; J. MAŚLIŃSKI: *Przeciwko demonom*. „Kurier Wileński” 1935, nr 175; J. KOTT: *Próby poematu*. „Przegląd Współczesny” 1937, nr 12; K.W. ZAWODZIŃSKI: *Czyżby odrodzenie poezji epickiej?*. „Wiadomości Literackie” 1937, nr 26; W. KUBACKI: *Próby epickie we współczesnej poezji polskiej*. „Ateneum” 1938, nr 4–5.

polskiej¹². Autor stawiał w niej tezę, iż biorąc pod uwagę „przemiany jakościowe”, w omawianym okresie da się wyróżnić „dwie odrębne fazy” – w pierwszej dominuje liryka, w drugiej (czyli po roku 1932) ustępuje ona miejsca epice poetyckiej i powieści. Rozpatrując sytuację „gatunków koronnych”¹³ w każdej z faz, Fik dokonał ważnego zastrzeżenia:

Oczywiście powieść istnieje i w okresie liryki, ma ona jednak wtedy charakter impresjonistyczny i zwierzeniowy, zbliżający ją do liryki. Natomiast w okresie panowania powieści liryka przechodzi powoli w poematowość¹⁴.

Żywioł epicki w poezji lat trzydziestych znajdował zatem najpełniejszy wyraz w licznych formach poematowych, których specyficzność pozwala mówić o pojawieniu się wówczas nowych odmian gatunkowych¹⁵. Władysław Sebyła miał istotny udział w krystalizacji jednego z wariantów – jego *Młyny. Sonata nieludzka* należały do tych utworów, które inicjowały model liryczno-epickiego poematu drugiej awangardy.

Ten model, wywiedziony z szeregu wierszy sobie podobnych, Janusz Kryszak nazwał poematem imaginacyjnym. Przejął to pojęcie od Stefana Napierskiego, który użył go w odniesieniu do konkretnego utworu – *Reportera róż* Mariana Czuchnowskiego,

podkreślając jako cechę podstawową jego „wizyjną plastykę” o trudnej do uchwycenia zasadzie kompozycyjnej, irracjonalizm zatomizowanej rzeczywistości ujmowanej w sugestywnych obrazach, o których następstwie decyduje [...] nadwrażliwość emocjonalna, znajdująca ujście w gwałtownej przemienności obrazów¹⁶.

Tak rozumiana „wizyjna plastyka” charakteryzuje jednakże wiele innych wierszy, co upoważnia Kryszaka do uczynienia określenia „poemat imaginacyjny” nazwą genologiczną.

¹² I. FIK: *20 lat literatury polskiej*. Warszawa 1939.

¹³ Pojęcie „gatunek koronny” rozumiem tak jak I. ОРАСКИ w artykule *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 1. Wybrał H. MARKIEWICZ. Wrocław 1987, s. 131–167.

¹⁴ Ibidem, s. 53.

¹⁵ O różnych odmianach poematu lat trzydziestych (poemat aktualny, poemat imaginacyjny, poemat opisowy, model „powieściowy”) pisze między innymi M. TARNOGÓRSKA: *Poemat międzywojenny*. Wrocław 1977, s. 207–305.

¹⁶ J. KRYSZAK: *Próba sensu*. W: IDEM: *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy”*. Bydgoszcz 1985, s. 127–128.

Nie jest to jedyna nazwa, za pomocą której badacze drugiej awangardy próbują uchwycić istotę takich form jak Sebyłowe *Młyny*. Powszechnie funkcjonują terminy „poemat katastroficzny” i „poemat wizyjny”. Nawiązując do pojęcia „wizjoneryzm”, zaproponowanego przez Jerzego Kwiatkowskiego¹⁷, można by mówić o „poemacie wizjonerskim”. Piotr Kuncewicz, łącząc konstrukcje epickie z tradycją dramatu misteryjnego, używa nazwy „poemat misteryjny”¹⁸. Najbardziej pojemne – bo łączące wszystkie cechy poematu sugerowane przez powyższe nazwy – wydaje się określenie genologiczne Marka Zaleskiego: „poemat paraboliczny”, definiowany przez badacza jako

[...] dłuższa forma liryczna, hybrydyczna gatunkowo, często z partiami dyskursywnymi, niekiedy przypominająca partyturę dramatu poetyckiego. Podstawowymi kategoriami organizującymi świat przedstawiony [...] były: „mit”, „mitologizacja”, „kosmogonia”, „poemat-baśń”, „groteska poetycka”, „wizja”, „opowieść”. Już z samego tego wyliczenia można zorientować się co do charakteru owej prezentacji. Była nią parabola poetycka, utwór, którego temat i akcja liryczna były jedynie pretekstem, stanowiły warstwę symboliczną dla wpisywanych w nią i nadbudowujących się figuratywnych sensów przynależnych do innego porządku znaczeniowego¹⁹.

Przy okazji omawiania tej formy wypowiedzi poetyckiej najczęściej wymienia się – jako jej wzorcowe realizacje – poematy żagarystów: *Przyjście wroga* Jerzego Zagórskiego, *Tropiciel* Aleksandra Rymkiewicza, *Bramy arsenału* Czesława Miłosza. Świat przedstawiony tych utworów zawsze odsyła do rzeczywistości, lecz nigdy w sposób bezpośredni, łatwo czytelny. Realność pozostaje w nich głęboko ukryta, zaszyfrowana w warstwie mitów i symboli, we fragmentach fabuł niepołączonych żadną zasadą logiczną, niedyskursywnych, nieprzekładalnych na opowieść. Wyobrażenia poety kreuje światy paradoksalne, zbudowane z kawałków nieprzystających do siebie przestrzeni, z okrucich niespójnych czasów, z urywków wypowiedzi różnych podmiotów. Takie splećanie jest nieodłączną cechą owych niemożliwych światów – podobnie jak nieuchwytność, nieoczywistość, niesamowitość, nieokreśloność, tajemniczość. Zrozumieć sens tej mozaiki można tylko wtedy, gdy dostrzeże się w niej odbicie chaosu realnego świata, znajdującego się u progu ka-

¹⁷ Zob. J. KWIATKOWSKI: *Poezja „trzeciego wyrazu”: wizjoneryzm* (Czechowicz, żagaryści i inni). W: IDEM: *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa 2000, s. 184–199.

¹⁸ Koncepcję Kuncewicza przywołuje M. ZALESKI w książce *Przygoda drugiej awangardy*. Wrocław 1984, s. 218.

¹⁹ Ibidem.

tastrofy – hybrydyczne uniwersum poematu okazuje się wówczas oznaką nadchodzącej zagłady (w wymiarze jednostkowym, ogólnoludzkim, wreszcie – kosmicznym).

Tak opisaną postać poematu zapowiada już debiutancki tom Sebyły zatytułowany *Modlitwa*. Jeżeli uznać (za Jarosławem Markiem Rymkiewiczem), że jego autor był pierwszym poetą katastroficznym w okresie dwudziestolecia międzywojennego²⁰, to nie dziwi fakt, iż *Młyny* otwierają szereg poematów parabolicznych. Rok wydania – 1934 – łączy je z poematem-baśnią (jak głosił podtytuł) *Przyjście wroga Zagórskiego*. Trzy zimy Miłosza (z *Bramami arsenału*) oraz *Tropiciel*. Poemat najmłodszego żagarysty Rymkiewicza, ukazały się w roku 1936. W tym samym roku światło dzienne ujrzał poemat Wacława Iwaniuka *Pełnia czerwca* i zbiór poematowych wierszy Józefa Łobodowskiego zatytułowany *Demonem nocy*. Rok 1937 przyniósł tom wierszy Teodora Bujnickiego *W połowie drogi*, a w nim (zapowiadany wcześniej w prasie jako osobny zbiór) poemat *Dno*. Listę dłuższych form parabolicznych drugiej awangardy zamykają dwa zeszyty wydane w roku 1938 w serii Arkuszy Poetyckich – *Dzień apokaliptyczny* Wacława Iwaniuka i fragment poematu *Obrazy pamięci* Sebyły.

Wymienione utwory, choć różne tematycznie, zgodnie podejmują refleksję nad ludzkim losem wpisanym w uniwersalną katastrofę (rozumianą jako zasada świata). Łączy je apokaliptyczne obrazowanie, przyjmujące kształt wizji, w której centrum znajduje się negatywnie nacechowana przyroda i jej zjawiska (wiatr, żywioły wody i ognia, podlegający deformacjom świat roślinny i zwierzęcy). Podstawowym chwytem, za pomocą którego konstruowane są pesymistyczne obrazy, jest zasada antynomicznego widzenia świata (dzień – noc, jawa – sen, skala mikro – skala makro, góra – dół). Tak określone cechy poetyki, konstytutywne dla omawianej postaci gatunkowej poematu, wskazują na wspólnotę wyobraźni wyżej wspomnianych autorów. To wyobrażenia kreacjonistyczna, fantazjotwórcza i wizjonerska. Jej „produktem” jest fantazmat, którego dialektyczną specyfikę można opisać w następujący sposób:

Małe i wielkie, żywe i martwe, ruchome i statyczne, gorące i mroźne, gwarne szum i przejmująca cisza – to sieć antynomii [...] wizję fundująca. Zewnętrzna zdawałoby się charakterystyka przepaści przez próbę jej deskrypcji czy to w mikroskali owadziego dołu, czy w makroperspektywie kosmicznego uniwersum, służy tak naprawdę jednemu – charakterystyce wnętrza człowieka. Zewnętrzność naturystyczna (w jej kształcie zminiaturyzowanym

²⁰ Por. J.M. RYMKIEWICZ: *Kwadryga*. W: *Literatura polska 1918–1975*. T. 1: 1918–1932. Red. A. BRODZKA, H. ZAWORSKA, S. ŻÓŁKIEWSKI. Warszawa 1975, s. 440.

i projekcie makrologicznym) czy kulturowa (eschatologiczna) to alegorie ludzkiej kondycji. Ciemności nocy otwierają tę wizję na to, co w codziennej perspektywie umyka uwadze zmysłów człowieka, czego jawa nie toleruje, a światło umysłu lekceważy. Te wynoszone na zewnątrz człowiecze lęki, obawy, strachy przychodzą nocą w naturystycznym przebraniu. [...] W faunicznym lustrze natury widać wyraźnie, ile zalega w człowieku zwierzęcego, robaczego (obłego, śliskiego) właśnie owadziego, nietoperzowego, węzowego²¹.

Przywołany cytat nie dotyczy wyłącznie *Młynów. Sonaty nieludzkiej*. Wyjęty z kontekstu interpretacji Jana Piotrowiaka, stanowi znakomite ujęcie sprzecznościowej natury poematu parabolicznego w ogóle. Intuicja poety, łącząca „owadzi dół” z „kosmicznym uniwersum”, ukazuje człowieka „w naturystycznym przebraniu”, błędzącego pomiędzy dwiema przepaściami, zagrożonego upadkiem na dno każdej z nich. Tak jest w *Młynach*, ale też w poematach *Dno* Bujnickiego, *Tropiciel* Rymkiewicza, *Organizm* i *Przyjście wroga* Zagórskiego. Kategoria dna, zastosowana jako klucz interpretacyjny przez Tadeusza Kłaka w lekturze wierszy Sebyły²², otwiera je wszystkie. Podobnie jak metafory „owadziego (bagiennego) dołu” i „faunicznego kotła” użyte przez Piotrowiaka w funkcji kategorii wyjaśniających²³.

Mieszkam w głębokiej puszczy, w przepaści ciemnej i mglistej.
W jeziorach gęstego błota wiją się długie glisty.
Moczar przysycha nad ranem, z bulgotem podnosi go wieczór.
Podsyca w ponurym gąszczu rozkosze, których nie przeczul.
Białosinawe zwoje, żuki i solitery
Wyłazą z komyszy głodne. Mieszkam na dnie krateru²⁴.

Wypełnione lepkiem faunicznym kłębowiskiem grząskie „dno krateru” nie jest, wbrew pozorom, tworem fantasmagorycznej wyobraźni Sebyły. Zacytowany fragment otwiera pierwszą, zatytułowaną *Krater*, część utworu Jerzego Zagórskiego *Organizm*. W kontekście tego poematowego wiersza uwaga Piotrowiaka, że „w faunicznym lustrze natury widać wyraźnie, ile zalega w człowieku zwierzęcego, robaczego (obłego,

²¹ J. PIOTROWIAK: *W sieci antynomii*. W: IDEM: „Ciemny nurt mego życia...”. O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły. Katowice 2008, s. 260.

²² Zob. T. KŁAK: *Pejzaże Władysława Sebyły...* W: IDEM: *Ptak z węgla. Studia i szkice literackie*. Katowice 1984, s. 124–169 (zwłaszcza strony: 128–137).

²³ Zob. J. PIOTROWIAK: *W sieci antynomii...*

²⁴ J. ZAGÓRSKI: *Organizm*. W: IDEM: *Poezje wybrane*. Wybór i wstęp R. MATUSZEWSKI. Kraków 1991, s. 30.

śliskiego) [...]” ma dosłowne znaczenie, krater bowiem jest obrazowym ekwiwalentem wnętrza człowieka w sensie anatomicznym. Oparty w całości na tym koncepcie wiersz Zagórskiego odczytywać można tak samo jak *Młyny*, czyli jako alegoryczno-symboliczny wyraz ludzkiej kondycji. Oba utwory łączy sceneria, budowana z analogicznych przedstawień (motywów) obrazowych, co widać wyraźnie w zestawieniu przywołanego cytatu z fragmentem siódmej części poematu Sebyły:

W spulchnionej ziemi głowy glist
do nor zbutwiałe ciągną szczątki,
[...]
Na płytkim bagnie kipi war
kijanek i pijawek,
po dnie powłócząc pochwy z piachu linia larw
ku traw łądygom utyka niemrawo
[...]
Gotuje się, kotłuje w parnym mroku,
nie schwycić uchem
miliona w niskiej trawie szeleszczących kroków
przykrytej grubym chmur kozuchem²⁵.

W ten sam wyobraźniowy paradygmat wpisuje się poemat *Dno* Teodora Bujnickiego, w całości zbudowany na grze opozycji „mikroskali przyrodniczego dołu” i „makroperspektywy kosmicznego uniwersum”:

Śpiewać w chłodnym żywiole ukwiałów, meduz i strzykw
[...]
Nad nami niosą fale żagle wezbrane jak piersi,
[...]
a w ustach naszych ilł,
pełno wilgotnej sierści,
a nad głowami ciężar:
miliardy ton pacyfików²⁶.

Wodny i „przydenny” świat oglądany jest z perspektywy „strąconych z chmur” i opadających na dno, „w najczarniejszą głęb”, topielców (upadłych aniołów?). To miejsce przerażające i odrażające, w którym po-

²⁵ W. SEBYŁA: *Młyny. Sonata niehumanitarna*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Wstęp i oprac. A.Z. MAKOWIECKI. Warszawa 1981, s. 108–109. Kolejny cytowany fragment poematu pochodzi z tego wydania. Po cytacie w nawiasie podaje numer strony.

²⁶ T. BUJNICKI: *Dno*. W: IDEM: *Wiersze wybrane*. Wybór Tadeusz BUJNICKI. Warszawa 1961, s. 62. Wszystkie cytowane dalej fragmenty poematu pochodzą z tego wydania. Po cytatach podaje numery stron.

chłanianie ofiar nie ma końca („bezdenne szyb”), bo miękkie, grzaskie, muliste dno je wciąga, otaczając zgnilizną i „galaretą lepkiej zieleni”. Ludzkie „ciała skazane na gnicie” wśród „glonów i alg” obojętnie mijają mieszkańcy wodnego (morskiego? jeziornego?) żywiołu – meduzy, ryby, kraby, strzykwy, żółwie... W ostatniej – ósmej – części poematu powraca obrazowanie realistyczne – koszmar, jaki rozegrał się „na dnie wód” był (tylko?) snem. Trudno nie dostrzec tu powinowactw z ciemną historią Sebyłowych młynów. Tym bardziej, że ona też kończy się powrotem do rzeczywistości w zamykającej całość ósmej części (czy to przypadek, że utwór Bujnickiego, pisany w latach 1934–1936, powtarza kompozycyjny układ dzieła Sebyły?). Po niepokojących, sennych wizjach siedmiu części każdego z poematów, z ulgą witamy świat jawy:

Nalane smołą stoją skryte w nocy stawy,
Rzeka zduszona mrokiem przystanęła w biegu,
Rosą wieje od krzaków i od kępek trawy,
Prują wodę dwa końskie łby, płynąc do brzegu.

Nakryte wielką ciszą śpią ptaki i drzewa,
Księżyc mokry i złoty wyłazi z moczarów.
Nie drgnie liść, lis nie przemknie przez zakłęty parów.
Słowik śpiewa.

W. SEBYŁA: *Młyny. Sonata nieludzka*, s. 110

Droga prowadzi żyłastym grzbietem,
grobla dwie wody wałem rozdarła.
U dołu dźwięczy wiatr w pischelach trzcin,
a z mgły pełzającej, jak biały dym,
świat wykąpany w głosach i barwach
rośnie wspaniałym bukietem.

Zatrzymaj konie. Widzisz te lasy dalekie? –
Z drogi podnosi kłęb kurzu przywiany oddech jeziora.
W brzęku pszczół, w woni lip, w cieniu kasztanów i klonów
Białe ściany, białe ganki dworu.

T. BUJNICKI: *Dno*, s. 70

Ostatecznie uwalniamy się od dramatu przeżytej wizji po przeczytaniu ostatnich wersów poematu Bujnickiego:

To wszystko napisałem w mieście. Z okien widać dziedzińce i mury,
I ulicę dudniącą stukotem pośpiesznych i wolnych kroków.
Niedawno padał deszcz. Chude i nędzne dzieciaki – szczury
Puszczają papierowe łódeczki na wezbrane wody rynsztoków.

T. BUJNICKI: *Dno*, s. 71

Czy jednak katartyczne wyzwolenie może być zupełne? Pytanie to dotyczy rozwiązania wizji nie tylko w *Młynach* i *Dnie*, ale w wielu innych poematach parabolicznych – powyższy cytat skłania do snucia kolejnych analogii; oto zakończenie *Bram arsenału* Miłosza:

Tocząc żółte obręcze, żaglowe okręty
Naładowane wojskiem blaszanych żołnierzy
Niosąc, szli chłopcy z placów, deszczyk padał świeży
i śpiewał ptak, a chmurką na dwoje przecięty
księżyc wschodził powoli. Oczami mokrymi
jeźdźcy patrzyli prosto na zachód. Psów rody
goniły się na klombach. Na złotawe schody
siadali zakochani. Spokój był na ziemi,
tylko orkiestra, w zmierzchu zanurzona wrota,
milkła w długiej ulicy i na żywopłotach
stygły krzaki mimozy, kłaniając się nocy²⁷.

Finał *Bram arsenału* stanowi opozycję wobec fantasmagorycznej części utworu i jest – jak zauważa Wiesław Paweł Szymański – „powrotem do rzeczywistości, świadomości jasnej, powrotem do świata zewnętrznego”²⁸.

Ale czy naprawdę jest to powrót do sielanki, spokoju – pyta dalej badacz – jak na to wskazuje obrazowanie [...]? Czy możemy naprawdę przyjąć zapewnienie „spokój był na ziemi” po przeżytych przed chwilą koszmarze, gorączkowej wizji? Raczej nie. Na pewno nie. Wracając do realnego świata jesteśmy już odmienieni, inni niż wówczas, kiedy go opuszczaliśmy [...]. Obciążyla nas wizja koszmaru, wizja zagłady²⁹.

Jeśli powyższe pytania postawić po lekturze wcześniej przywołanych utworów, odpowiedź będzie ta sama: „na pewno nie”. Oczyszczenie zatem nie może być zupełne i jako takie pozostaje przedmiotem tęsknoty nie tylko Miłosza³⁰, ale też innych poetów. Gustaw Herling-Grudziński, podsumowując w 1939 roku dotychczasową (wkrótce miało się okazać, że nie będzie dalszego ciągu) twórczość Sebyły, pisał:

²⁷ C. MIŁOŚZ: *Bramy arsenału*. W: IDEM: *Poezje*. Warszawa 1981, s. 14.

²⁸ W.P. SZYMAŃSKI: *Neosymbolizm – próba zarysu (o awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych)*. W: IDEM: *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*. Kraków 1973, s. 375.

²⁹ Ibidem, s. 376.

³⁰ „I oto tego klasyka uwikłanego w fantasmagorie nie przestaje pożerać olbrzymia tęsknota za oczyszczeniem” – pisał w recenzji *Trzech zim* Stefan NAPIERSKI: *Czesław Miłosz: Trzy zimy*. „Atenum” 1938, nr 1, s. 168.

[...] nie wolno nam zapominać, że [...] słyszeliśmy w trzech tomach Sebyły na przestrzeni ośmiu lat poddźwięk poboczny, jaki jest udziałem tylko dużej miary poetów: *tesknotę do oczyszczenia*. W pierwszych dwu zbiorach wyrażał się on tylko udręczeniem, jakby ascezą zakonu o surowej regule. W „Obrazach myśli” prześwituje delikatnym i niezupełnie uchwytnym obrazem nowego świata, do którego wprowadza tylko bezwzględna *katharsis*³¹.

Pora na wnioski płynące z lektury międzywojennych poematów parabolicznych, wyodrębnionych spośród innych form liryko-epickich „średnich rozmiarów, wielogłosowych, z dominantą liryczną”³². Sieć podobieństw łączących zajmujące nas tu utwory wskazuje na tożsamość wyobraźni poetów, której charakter w dużej mierze kształtował Władysław Sebyła. Z tego powodu *Młyny. Sonata niehumaną* uznać należy za jeden z pierwszych i najważniejszych poematów drugiej awangardy (w postaci „wzorcowej” tego wariantu gatunkowego), za niekwestionowane źródło inspiracji wileńskich i lubelskich poetów pokolenia 1910.

³¹ G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Zamknięty krąg Władysława Sebyły...* Kursywa i zapis tytułu w cytacie są zgodne z oryginałem.

³² Por. J. ŁUKASIEWICZ: *Poematy i obrzędy*. W: IDEM: *Oko poematu*. Wrocław 1991, s. 308, 320. Ustalenia teoretyczne zawarte w tej książce pozwalają na włączenie do tak określonej formy także poematów parabolicznych drugiej awangardy (mimo iż autor nie analizuje żadnego z interesujących nas tu przykładów). Określenie „utwór liryko-epicki” autor przejmuje od L. Timofiejewa (za H. MARKIEWICZEM: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1965, s. 151).

Anna Szawerna-Dyrszka

Młyny. Sonata niehumaną A Parable Poem

Summary

The author of the article, in her reading of *Młyny. Sonata niehumaną*. (*Windmills. The Inhuman Sonata*), focuses primarily on the genological aspect. The poem, described by Sebyła's contemporaries as a poem without a peer, fully original and inimitable, appears to function as the initial link in a new genre paradigm, i.e. the parable poem. The similarities between Sebyła's poem with works such as *Przyjście wroga* (*The Coming of the Enemy*) by Jerzy Zagórski, *Bramy arsenału* (*The Gates of the Arsenal*) by Czesław Miłosz, *Tropiciel* (*The Tracker*) by Aleksander Rymkiewicz and *Pełnia czerwca* (*The*

Height of June) by Waclaw Iwaniuk points to the similarities between the imaginations of the poets. *Windmills. The Inhuman Sonata* should be regarded as one of the first and most important poems of the second vanguard (and a model example of this genre variant), as well as an indisputable source of inspiration for the poets of Vilnius and Lublin, belonging to the generation of 1910.

Anna Szawerna-Dyrzka

Młyny. Sonata nieludzka
Ein parabolisches Poem

Zusammenfassung

In Bezug auf die Lektüre des Werkes *Młyny. Sonata nieludzka* (*Die Mühlen. Eine un menschliche Sonate*) von Sebyła wählt die Verfasserin genologische Spur. Das von Zeitgenossen des Dichters meistens als ein völlig originelles und einzigartiges Werk betrachtete Poem, für das es kein Äquivalent gibt, erweist sich als Anfangselement des neuen Gattungsparadigmas – des parabolischen Poems. Das ganze Netz von Ähnlichkeiten, welche Sebyłas Poem mit solchen Werken, wie: *Przyjście wroga* (dt.: *Die Ankunft des Feindes*) von Jerzy Zagórski, *Bramy arsenału* (dt.: *Die Pforten des Arsenal*) von Czesław Miłosz, *Tropiciel* (dt.: *Der Fährtensucher*) von Aleksander Rymkiewicz und *Pełnia czerwca* (dt.: *Der Höhepunkt von Juni*) von Waclaw Iwaniuk verbinden, deutet auf identische Einbildungskraft deren Autoren hin. *Die Mühlen. Eine un menschliche Sonate* ist für eins der ersten und wichtigsten Poeme der zweiten Avantgarde und für unumstrittene Inspirationsquelle für Vilniuser und Lubliner Dichter der Generation 1910 anzusehen.